

Artur Simon (Berlin)

Afrikanische und indonesische Musik zwischen Tradition und Pop

1. Zur gegenwärtigen Situation

Musikalische Tradition auf der einen Seite und moderne Populärmusik auf der anderen werden immer gerne als Gegensätze angesehen, die einander ausschließen und isoliert nebeneinander her bestehen. Von der einen Seite wird das Verschwinden der Tradition bejammert, von der anderen ihre angebliche Rückständigkeit belächelt. Die Populärmusik wird hingegen oft leichtfertig pauschal als Produkt des Einflusses westlicher Industiemusik oder gar des westlichen Kulturimperialismus bezeichnet, als die Musik der Städte und Massenmedien. Nun soll hier nicht geleugnet werden, daß Aufnahmen der euro-amerikanischen Rock- und Popmusik in beträchtlicher Anzahl auch in Asien und Afrika verkauft werden, vorwiegend übrigens als Raubkopien; doch wenn wir zum Beispiel von afrikanischer Popmusik sprechen, so meinen wir damit nicht das bloße Nachspielen euro-amerikanischer Vorbilder - das hat es seit den ersten Kontakten mit den Weißen immer schon gegeben -, sondern jene neuen Musikformen, die so nur in Afrika entstehen konnten, wie den Kongo-Gitarrenstil, die südafrikanische Kwela- und Jive-Music, die westafrikanischen Stile Highlife, Juju und Afro-Beat, um nur die wichtigsten zu nennen.

Es ist nicht beabsichtigt, diese Musikformen hier der Reihe nach vorzustellen, zumal dabei auf bereits vorliegende Arbeiten verwiesen werden kann, wie jene von Nketia (1957), Kubik (1965, 1981), Collins (1977), Kazadi wa Mukuna (1981), der nigerianischen Autorin Omibiyi (1981), Low (1982), Christopher Waterman (1982) und anderen. Das 1985 erschienene Buch von Bender ("Sweet Mother. Afrikanische Musik") bringt einen eher aphoristischen Überblick über die moderne afrikanische Musikszene. Es ist keine Frage, daß die profunde Kenntnis der Gestaltungsprinzipien der traditionellen afrikanischen Musik bei der Beurteilung auch der modernen Entwicklung in Afrika wie auch vieler afro-amerikanischer Musikformen unerläßlich ist. Leider ist das nicht immer der Fall. Auch mag mancher meinen, die beim ersten Hinhören so leicht eingängige Populärmusik sei auch ein leichtes Thema der Betrachtung, das im Vorübergehen abgehandelt werden kann, weil die melodische und harmonische Gestaltung wesentlich einfacher als zum Beispiel im Jazz zu sein scheint.

Eine andere falsche Prämisse geht davon aus, daß die traditionelle Musik in Afrika und anderen Teilen der Welt statisch sei und sich demnach seit Jahrhunderten kaum verändert habe. Die Feldforschungen der vergangenen Jahrzehnte vieler Musikethnologen und auch unsere eigenen in verschiedenen Kulturen haben gezeigt, daß Musikstile sich von Generation zu Generation verändern können, daß es selbst im

abgelegensten Gebirgsdorf Neuguineas auch ohne Fremdeinflüsse modische musikalische Trends geben kann, wo der Gesang der Alten den Jungen nicht mehr viel sagt: Hier können stilistische Entwicklungen beobachtet werden, die durchaus jener von der Musik des alten Johann Sebastian Bach zu der seiner Söhne vergleichbar sind (vgl. Simon 1986). Wir sind ja heute, auch wenn einige Musikhistoriker das nicht wahrhaben wollen, dank der modernen Aufzeichnungsverfahren in der Lage, auch die geschichtliche Entwicklung mündlicher Traditionen zu verfolgen. Die Jazzgeschichte ist ein überzeugendes Beispiel dafür. Um einen Fall aus Indonesien anzuführen: Der heute in der balinesischen Gamelanmusik so beliebte Kebyar-Stil, den man außerhalb Balis allgemein mit der balinesischen Musik identifiziert, ist nach vorlegender Erkenntnis erst 1915 kreiert worden (McPhee 1966, 328).

Zu den Gestaltungsprinzipien traditioneller afrikanischer Musik sei auf unser Buch "Musik in Afrika" (Berlin 1983), insbesondere auf die dort veröffentlichten Arbeiten von Dauer und Kubik hingewiesen. Auf den begleitenden Toncassetten befinden sich auch Beispiele der modernen afrikanischen Gitarrenmusik, womit auf die Kontinuität in der afrikanischen Musikgeschichte hingewiesen werden soll (z.B. Musikbeispiele 49, 54, 53). Kubik nannte diese Formen in konsequenter Weiterführung dieses Denkansatzes neo-traditionell, ein Begriff, der vielen sicherlich paradox erscheinen mag. Doch charakterisiert er treffend eine Musik, die zwar neu ist, jedoch ohne die traditionelle Spielweise auf den traditionellen afrikanischen Musikinstrumenten so nicht hätte geschaffen werden können. Die Zupftechnik der Gitarre, die Auffassung von Beat und Off-beat sind traditionell afrikanisch, Stimmung und Harmonik dagegen meistens europäisch geprägt. Doch auch bei der Bewertung der Harmonik sollte man nicht voreilige Schlüsse ziehen, denn Pendelharmonik und überhaupt mehrstimmiges Musizieren sind auch in der traditionellen Musik Afrikas nicht unbekannt.

Die gegensätzlichen Begriffe traditionelle Musik und Popmusik - sofern denn ein konträres Verhältnis im Sinne einer Diskontinuität überhaupt besteht - müssen hier noch näher eingegrenzt werden. Traditionelle Musik ist in Afrika in erster Linie im kulturellen und zeremoniellen Kontext eingebundene Musik der Dörfer. Nicht im Widerspruch hierzu steht, daß auch fast alle afrikanischen Großstädte Aspekte eines traditionellen Musiklebens kennen. Mit der traditionellen Musik identifizieren sich die Angehörigen einer bestimmten ethnischen Gruppe; das sind allgemein gesehen Personen mit der gleichen Gruppenidentität oder Ethnizität, mit zum Beispiel gleicher Sprache, Abstammung oder auch Religionszugehörigkeit. Man kann auch von tribaler Identität sprechen, das jedoch nur mit Einschränkungen,

denn gerade in Afrika, insbesondere im südlichen Raum, hat es viele tribale Überlagerungen und Vermischungen gegeben. Der Existenzbereich einer bestimmten traditionellen Musikform ist auf das Wohngebiet einer ethnischen Gruppe begrenzt.

Diese lokale Begrenztheit scheint mir eines der wichtigsten Kriterien in der Unterscheidung der traditionellen Musik von den neuen Formen der kolonialen und post-kolonialen Zeit zu sein. Die neue Musik entstand dort, wo die Grenzen der traditionellen Musik erreicht waren, dort, wo die von den Kolonialmächten eingeführten neuen Wirtschaftsformen wie Minen, Bergbau, Plantagen, Farmen und Handelsfirmen, Menschen unterschiedlicher Herkunft zusammenbrachten. Es ist die Zeit der Wanderarbeiter, die zum Beispiel in den Minen Katangas hauptsächlich aus Rhodesien kamen, als der Kongo-Gitarrenstil entstand (vgl. Kazadi wa Mukuna 1981). Er ist Ausdruck eines neuen Lebensgefühls von Menschen, die der traditionellen Welt ihrer Heimatdörfer enturzelt waren¹. Mit den Worten von Kubik (1965, 8):

"Der Erfolg liegt derzeit entschieden bei den neu-afrikanischen Musikformen, die auf europäischen Instrumenten erklingen, vor allem bei der Gitarre. Der Siegeszug der Gitarre in Zentral- und Ostafrika hat vielfältige soziologische, psychologische, ethnologische und musikalische Ursachen. Ein musikalischer Grund für die geradezu hastige Ausbreitung der Gitarre liegt darin, daß man auf diesem Instrument 'afrikanische Musik' spielen kann. Die Anordnung der Bünde bewirkt zwar, daß der Musiker sofort im europäischen Tonsystem liegt, die sonstigen Eigenschaften afrikanischer Instrumentalmusik, wie Kreuzrhythmik, der inhärente Rhythmus-Effekt und andere, lassen sich aber auf der Gitarre ebenso erzeugen wie auf der Leier, der Harfe, der Zither und der Likembe. Ein weiterer Grund ist folgender: Die Gitarre und ihre Musik sind intertribal, an keinen besonderen Stamm gebunden. Die Worte werden meist in den Verkehrssprachen (Lingala, Kiswahili etc.) gesungen. Die Popularität der Gitarre läuft parallel mit einer anderen Tendenz im gegenwärtigen Afrika: der stammesmäßigen Entwurzelung und der Bildung größerer ethnischer Einheiten (Nationen etc.)."

Auch in Nigeria schufen neue soziale Bedingungen neue Musikformen. Hier kamen jedoch die Anstöße zunächst von außen. Omibiye (1981, 153) schreibt dazu:

"... the second half of the 19th century witnessed the immigration of the so called 'returnees' from Sierra Leone, Brazil and Cuba into Nigeria. The Sierra Leonean immigrants brought European forms of entertainment, while the Afro-Brazilians and Cubans brought a syncretic music culture of Latin America to Africa. The European expansion and the growth of the cities with waged labour, money economy and higher social status attracted more indigenous migrants into the cities and they brought with them traditions of indigenous recreational music from rural areas."

Die Verschmelzung afro-amerikanischer, europäischer und traditionell nigerianischer Elemente, vor allem aus der Yoruba Kultur, wie auch solcher aus dem in Ghana entstandenen Highlife führten dann zur Bildung typisch nigerianischer Musikformen wie Highlife, Juju und Afro-Beat². Das Streben nach nationaler Unabhängigkeit und nationaler Identität unterstützte diesen Prozess, vor allem jedoch die Integration afrikanischer Elemente und Musikinstrumente. Auch die Einbeziehung moderner elektronischer Instrumente bis hin zum Moog-Synthesizer verlief mit zunehmendem kommerziellem Erfolg problemlos. Nun ist der Sound zwar wichtig, gleichsam als Markenzeichen einer Band. Etwas anderes ist jedoch zum Beispiel bei der Juju-Music entscheidender. Juju ist die konsequente Fortsetzung afrikanischer Musikfunktion in einer gewandelten Gesellschaft; es ist die Fortsetzung des traditionellen Preisgesangs mit modernen Mitteln. Juju-Sänger singen das Lob ihres Auftraggebers und sind so die Preissänger der neuen nigerianischen Geldelite. Die musikalische Struktur beschreibt Waterman (1982, 60) so:

"(1) predominantly binary structure; (2) alternation of sung sections with sections of percussion or guitar solo; (3) call-and-response, leader-and-chorus singing; (4) predominance of diatonic melodic material, with frequent use of the flatted third and seventh degrees; (5) frequent alternation between duple and triple rhythms in the sung melody; (6) hierarchically arranged guitar accompaniment, involving both strumming and interlocking single-string patterns; (7) alternation between two tonal centers, generally I and V; (8) harmonization of melodic lines in thirds and sixths; (9) the importance of linguistic factors (such as the Yoruba tonemic system) in the formation of melodic and rhythmic patterns; and (10) the clear differentiation and layering of instrumental timbres, creating a dense poly-rhythmic texture. A number of these traits are characteristic of West African music, both traditional and Westernized."

2. Beispiel Kamerun (Provinzort Esse)

Will man die jüngsten Entwicklungen verfolgen, genügt es meistens nicht mehr, die urbane Musik isoliert zu betrachten. Man muß auch die Musik der Dörfer einbeziehen und sehen, was sich dort unter dem Einfluß dieser modernen Entwicklung tut. An einem 1984 beobachteten Beispiel aus Kamerun möchte ich kurz zeigen, was ich mit dem Zustand meine, in dem sich eine aus der Tradition gewachsene Musik auf der Wanderung zwischen Tradition und Pop heute im traditionellen Umfeld der Dorfgemeinschaften befinden kann. Es ist gleichsam ein Beispiel für den "status nascendi" von populärer Musik, bevor sie den Weg in die kommerziellen Studios antreten wird. Wir befinden uns in einem kleinen Dorf von Kakaopflanzern in der Nähe des Provinzörtchens Esse. Die beliebteste Tanz- und Unterhaltungsmusik ist hier, wie überall im zentralen Kamerun, die Mendzang genannte Xylophonmusik für fünf Xylophone mit Begleitung einer Rassel, die den Beat angibt und für das richtige Timing sorgt. Der musikalische Leiter der Gruppe, Ayi Dieudonné, war 21 Jahre

alt. Das Alter der übrigen Musiker war 25, 32, 40, 48 und 67 Jahre. Es soll hier nicht die Musik im Detail analysiert werden; soviel sei jedoch gesagt, daß der Leiter immer das melodieführende Xylophon Ololong spielt, während die übrigen Instrumente eine begleitende Funktion besitzen (siehe Foto 1). Unter anderem spielte diese Gruppe einen älteren Preisgesang auf einen 1952 verstorbenen Distrikt-Chef³.

Die jüngeren Musiker der Gruppe haben sich auch modernere Xylophone gebaut, wie man sie heute vor allem in der kamerunischen Kirchenmusik antrifft (Foto 2). Der Bau dieser Instrumente geht auf die Anregung weißer Priester zurück, die zusammen mit ihren einheimischen Nachfolgern vor allem bemüht sind, die europäische temperierte Stimmung einzuführen, eine Entwicklung, die wir übrigens überall in der afrikanischen Populärmusik vorfinden. Während die älteren Xylophone des Mendzang noch in annähernd äquidistanter Haptatonik gestimmt waren - eine im traditionellen Afrika sehr verbreitete Stimmung -, so besaßen die neuen Instrumente eine annähernd und angestrebte temperierte Stimmung. Diese moderne Gruppe, die als André-Esse-Band bei Tanzveranstaltungen in der Umgebung auftrat, spielte einen Musikstil, der wie ein großer Teil der Popmusik in Kamerun, vom westindischen Merengue beeinflusst ist. Dieser Einfluß erreicht die dörfliche Szene nicht direkt, sondern über die bereits etablierte Popmusikszene der großen Städte. Der gleiche Spieler, Ayi Dieudonné aus der 'alten' Gruppe, spielte auch hier das führende Diskant-Xylophon. Hinzu kamen zwei Xylophone der mittleren und Baßlage sowie eine Rassel, ein Trommelpaar und ein Lead-Sänger, der die Stücke komponiert hatte. Der älteste Spieler war 33 Jahre alt, was zeigt, daß hier gegenüber der traditionellen Gruppe ein deutlicher Generationenwechsel stattgefunden hatte. Auch im Repertoire dieser 'modernen' Gruppe waren Preisgesänge vertreten, so zum Beispiel einer auf Paul Biya, den gegenwärtigen Staatspräsidenten Kameruns.

3. Beispiel Westjava: Stadt Bandung

In Indonesien hat die Musikindustrie seit Beginn der 70er Jahre durch die Einführung von Fernsehen und Musicassetten eine gewaltige Entwicklung erlebt. Man schätzt, daß bei einer Bevölkerungszahl von fast 160 Millionen heute zwischen 90 und 100 Millionen Cassetten jährlich verkauft werden. Angeboten wird so gut wie alles, was im Musikleben des Inselreiches mit seinen gut 250 verschiedenen ethnischen Gruppen über die engeren Dorfgrenzen hinaus existiert und mit einem größeren Publikum rechnen kann, vom traditionellen Gamelan bis hin zu neueren Musikformen Indonesiens wie Kroncong und Dangdut sowie verschiedenen neuesten Formen indonesischer und westlicher Popmusik:

"These early hits of course sold well in the largest cities of Java, but they also filtered into the towns and larger villages of the island. They were mostly Indonesian language songs with instrumental backgrounds consciously fashioned after the musics of the west which had been popular in the 1960s and 1970s. They came to be known by the general name pop in Indonesia." (Hatch 1985, 214).

Auf lokalen Märkten werden auch Cassetten mit traditionellen Musikern, Sängern und Gruppen der jeweiligen Provinz in relativ begrenzter Auflagenhöhe angeboten. Die technische Qualität der Studioausstattung und damit auch der Cassettenproduktionen, die in den 70er Jahren noch viele Mängel aufwies, hat sich in den letzten 10 Jahren erheblich verbessert.

Am Beispiel der Musikszene in Westjava, mit der Millionenstadt Bandung als Zentrum, wird die moderne Entwicklung der traditionellen Musik in Indonesien besonders deutlich. Traditionelle Musik steht nicht abseits von dem Wandel, den das Musikleben durch Einführung der Massenmedien und modernen Tonträger erfahren hat. Traditionelle Musikstile wie Cianjuran oder Tembang Sunda, Gamelan Degung, Ketuk Tilu und Galung Tarawangsa sind auch im Angebot des Cassettenmarktes vertreten. Jaipongan, ein aus der traditionellen Musik - insbesondere dem Ketuk Tilu - hervorgegangener neuer Stil, erfreut sich größter Beliebtheit. Die in privaten Gesangs- und Tanzschulen ausgebildeten Nachwuchsinterpretinnen (Foto 3) hoffen alle auf den großen Durchbruch als Star im Musikgeschäft, der einigen wenigen auch gelingt. Sie beginnen alle mit Engagements zu lokalen Festlichkeiten wie vor allem Hochzeiten in der Provinz. Durch tontechnische Studioeffekte wie künstlicher Hall, Echo, übermäßige Verstärkung einzelner Instrumente erhält diese Musik 'zwischen Tradition und Pop' ein modernes 'Styling', ohne das ein gewinnbringender Umsatz nicht gewährleistet wäre⁴. Daß dabei die einheimischen Musikformen unabhängig neben der westlichen Unterhaltungsmusik bestehen, ist zumindest für Westjava nicht ungewöhnlich und bereits seit dem 18. Jahrhundert belegt:

"The great landlords of Batavia - at any rate in the 18th and 19th centuries - used to keep, at their countryseats, European orchestras as well as gamelans, a (sometimes large) number of slaves playing instruments of western origin." (Kunst 1973, 391)

Ältere traditionelle Formen, wie die Musik des Gamelan Ajeng, die schon in den dreißiger Jahren als obsolet bezeichnet wurde (Kunst 1973, 386), haben sich bis heute hartnäckig gehalten, obwohl die heutigen Sundanesen sie als vollkommen überholt und altmodisch bezeichnen. Noch 1981 konnte von uns ein Gamelan Ajeng (vollständige Bezeichnung: Goong Gambelan Ajeng Pusakawarna) in einem Dorf bei Karawang aufgenommen werden. Es soll noch drei bis vier solcher Besetzungen geben. Die Besetzung bestand aus einer Oboe (Tarompet), einem Gongspiel (Bonang), 3 Metallo-

phonen (Saron, Kedemung), einem Trommelsatz (Kendang) sowie Gong und Becken (vgl. Foto 4). Wir erwähnen das deshalb, weil sich ein beträchtlicher Einfluß dieses Musikstils auf die neuen 'gestylten', auf Cassette verbreiteten Formen wie Jaipongan - und damit eine direkte Entwicklungslinie - nicht überhören läßt, eine Hypothese, die in einer weiteren Feldforschung noch genauer zu verifizieren wäre. Die beeindruckende instrumentale Virtuosität dieses 'altmodischen' Ensembles wird von den 'modernen' Gruppen nicht erreicht, sie wäre in Verbindung mit den modernen technischen Reproduktionstechniken und dem veränderten Publikumsgeschmack eher störend, denn mit der dazugewonnenen Lautstärke haben sich die musikalischen Feinheiten auf dem Wege vom Traditionellen zum Popularen zwangsläufig nivelliert. Die Entwicklungslinie der musikalischen Tradition hat dabei zwar Risse, aber keinen Bruch erlitten. Das zeigt einmal mehr, daß die häufig geäußerten und eingangs erwähnten Pauschalurteile über das Verdrängen musikalischer Traditionen durch westliche Popmusik zumindest für die hier behandelten Musikkulturen keine Gültigkeit besitzen.

Anmerkungen

- 1 Musikbeispiele dazu: Simon 1983, Bsp. 54; International Library of African Music, Schallplattenreihe AMA-TR 25, TR-40, TR-52 sowie Gallotone GB 1586 T, CO 14 und CO 108.
Einen guten Überblick über veröffentlichte Aufnahmen aus dem Bereich der neuen afrikanischen Populärmusik bringt Bender (1984).
- 2 Musikbeispiele zum nigerianischen Highlife: "Dr. Victor Olaiya. In the Sixties." (Polygram POLP 066); zur Juju-Music: "King Sunny Ade and his African Beats. Aura." (Sunny Alade Records Ltd. SALPS 39); "Chief Commander Ebenezer Obey and his Inter-Reformers Band. Eyi Yato" (OTJ LP 508/1981); "Admiral Dele Abiodun and his Top Hitters International. It's Time for Juju Music." (Adawe Super Records ASLP 05); zum Afro-Beat: die Schallplatten von Fela (Ransome) Anikulapo-Kuti und seiner Band.
- 3 Ein von G. Kubik aufgenommenes Beispiel zur Mendzang-Musik in Simon 1983, Bsp. 60.
- 4 Als Beispiele seien folgende Cassettenproduktionen genannt: "Udud Padudan/ Iyar Wiyarsih" (Jugala Recording no. 188); "Serenet/ Ketuk Tilu" mit Nani Yuningsih S. (Nusantara Recording no. 025/1978); "Tok Cer/Jaipongan" mit Aan Darwati (dian records no. 016/Asiri/78).

LITERATUR

Bender, Wolfgang: Populäre afrikanische Musik. Arbeitsblätter der epd-Redaktion Entwicklungspolitik/Dritte Welt 11/12 (1984), hrsg. v. Evangelischen Pressedienst 6000 Frankfurt/M. 17, Friedrichstraße 2-6.

Bender, Wolfgang: Sweet Mother. Afrikanische Musik. München 1985.

Collins, E.J.: Post-War Popular Band Music in West Africa. African Arts 10 (1977), 53-60.

Hatch, Martin: Popular Music in Indonesia. Popular Music Perspectives 2. Göteborg/Exeter/Ottawa/Reggio Emilia 1985.

Kazadi wa Mukuna: The Origin of Zaire Modern Music. Jazzforschung 13 (1981).

Kubik, Gerhard: Neue Musikformen in Schwarzafrika. Afrika heute, Sonderbeilage März 1965.

- Neo-traditional Popular Music in East Africa Since 1945. Popular Music 1 (1981), 83-104.

Kunst, Jaap: Music in Java. The Hague 1973.

Low, John: A History of Kenian Guitar Music: 1945-1980. African Music 6.2 (1982).

McPhee, Colin: Music in Bali. New Haven/London 1966.

Nketia, J.H.: Modern Trends in Ghana Music. African Music 1.4 (1957).

Omibiyi, M.A.: Popular Music in Nigeria. Jazzforschung 13 (1981).

Simon, Artur (Hrsg.): Musik in Afrika. Berlin 1983.

Simon, Artur: Musikethnologie. In: E. Kreft (Hrsg.): Lehrbuch der Musikwissenschaft. Düsseldorf 1985.

- Über einige ethnomusikologische Zusammenhänge zwischen Typus, Funktion und Struktur. Baessler-Archiv für Völkerkunde N.F. 33 (1985).



Foto 1: Mendzang. Xylophonspieler mit ihren Instrumenten (fünf Xylophone, eine Rassel) in einem Dorf bei Esse (Kamerun)



Foto 2: Die André-Esse-Band mit modernen Xylophonen, Trommelpaar und Rassel



Foto 3: Nachwuchsinterpretinnen für Jaipongan an einer privaten Gesangs- und Tanzschule in Bandung (Westjava)

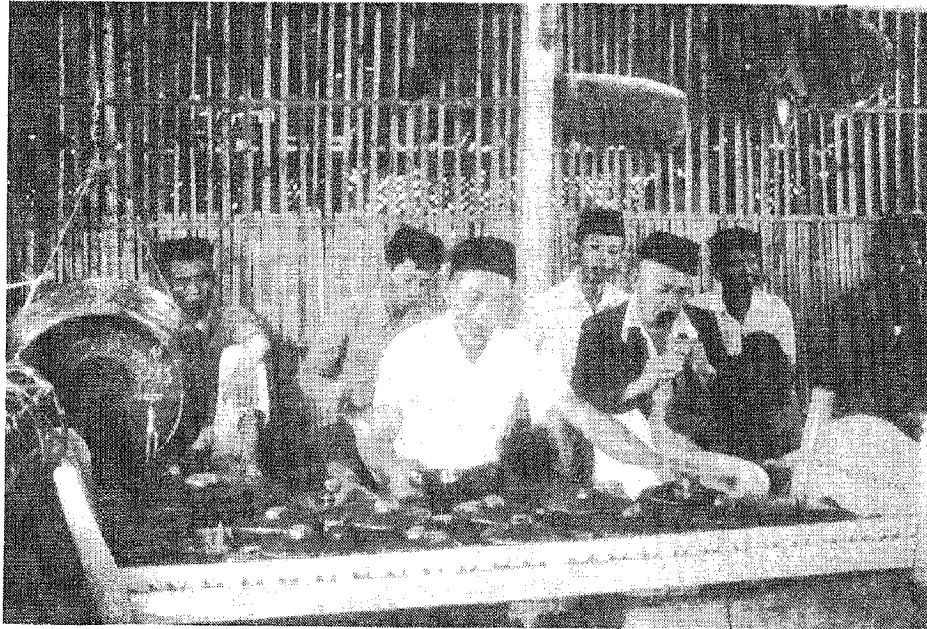


Foto 4: Gamelan Ajeng (traditionelle Musikform) in einem Dorf bei Karawang